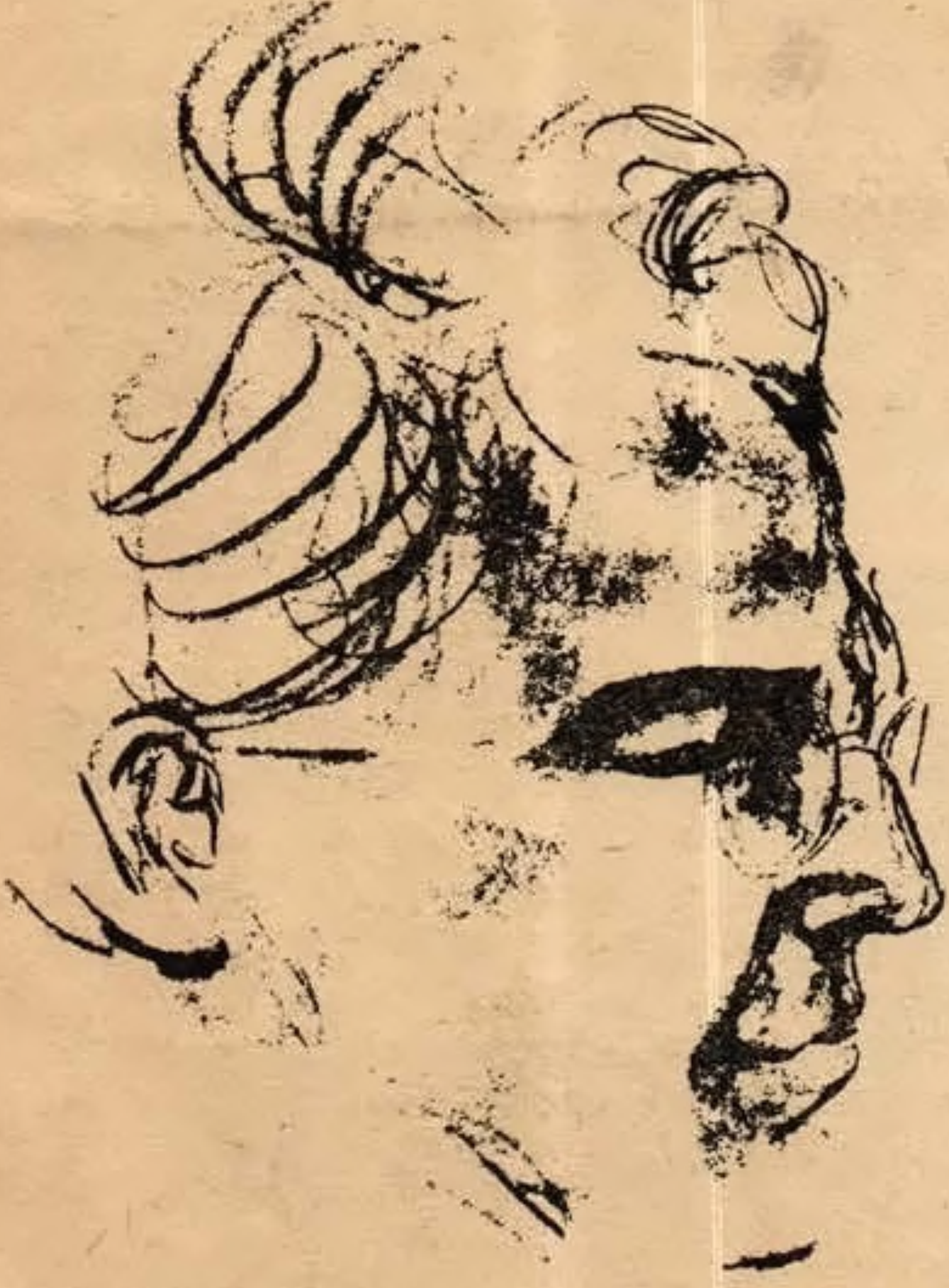
2

halkın dostları

Ölümünün 22. Yılında SABAHATTİN ALİ



25 Şubat 1907 - 2 Nisan 1948

NE ZOR ŞEYMİŞ...

Namuslu olmak, ne zor şeymiş meğer? Bir gün Almanların pabucunu yalıyan, ertesi gün İngilizlere takla atan, daha ertesi gün de Amerika'ya kavuk sallayan soysuzlar gibi olmak istemedik. Yalnız ve yalnız bir tek milletin önünde secdeye vardık. O da kendi cefakeş milletimizdir.

Meğer ne büyük günah işlemişiz! Kanunlu, kanunsuz baskılar altında ezile ezile pestile döndük.

Bugünün itibarlı kişileri gibi, kese doldurmadık, makam peşinde koşmadık. İç ve dış bankalara para yatırmak, han, apartman sahibi olmak, sağdan soldan vurmak, ve milleti kasıp kavurmak emellerine kapılmadık. Bütün kavgamızda kendimiz için hiçbir şey istemedik. Yalnız ve yalnız, bu yurdun bütün yükünü omuzlarında taşıyan milyonlarca insanın derdine derman olacak yolları araştırmak istedik.

Bu ne affedilmez suçmuş meğer! Nerdeyse, yoldan geçerken mide uşakları arkamızdan bağıracaklar: "Görüyor musun şu haini! İlle de namuslu kalmak istiyor ve ahengimizi bozuyor..."

Çalmadan, çırpmadan, bize ekmeğimizi verenleri aç, bizi giydirenleri donsuz bırakmadan yaşamak istemek bu kadar güç, bu kadar mihnetli, hattâ bu kadar tehlikeli mi olmalı idi?

Namuslu olmak ne zor şeymiş meğer! Bereket, zora katlanmasını bilen bu millet de namuslu.

Sabahattin ALİ

(Alibaba, 25 Kasım 1947, sayı 1)

UMUTSUZLUK PUSUDA

ATAOL BEHRAMOĞLU

Umutsuzluk, çökmekte olanın, yıkılıp gitmekte olanın ideolojisidir. Doğmakta, yükselmekte olan, yedeğinde umut taşır. Umutsuzluk; ölümün, sağlıksızlığın, boyuneğmenin yoldaşıdır. Umut; hayatın, sağlığın, başkaldırının yanındadır. Yakın bir zamanda öleceğini bilen bir hastanın hayata umutla bakması olağan sayılamaz. Buna karşılık, genç, sağlıklı bir insan, umuttan yanadır. Gelecek günlerin kendisi için yeni olanaklarla dolu olduğunu bilir çünkü.

Bu genel doğru, toplumsal planda da geçerlidir. Toplumların büyük sarsıntı dönemlerinde, özellikle aydınlar arasında umutsuzluğun yaygınlaştığını ve bir ideoloji görünümü kazandığını görürüz. Sanatta; umutsuzluk, karamsarlık akımları egemen olur. Felsefede; "Hayatın anlamsızlığı, saçmalığı" gibi savlar ileri sürülmeye başlanır.

Maddî güç harcayarak hayatı bizzat yaratan emekçiler, kafaları "soyutlamaya" elverişli olmadığı için ve bir de sınıfsal olarak geleceğe dönük olduklarından, umutsuzluğa yabancıdırlar. Buna karşılık, aydınların kafası "soyutlamaya" yatkındır. Ayrıca, toplumsal bir ara tabaka olarak daha çok küçük burjuva niteliği taşıyan bu bürokrat çevreler, devrimlerde daima kaypak bir tavır içindedirler. Devrimlerin yükselme döneminde, genellikle devrimci sınıfların yanında yer alırlar. Baskı dönemlerindeyse; ya siner, ya egemen sınıfların yanında doğrudan doğruya yer alır, ya da dolaylı yollardan karşı devrimciliğe, gericiliğe âlet olurlar. Egemen sınıflar da, aydınların bu gibi sapmalarına arka çıkar, sanatta ve felsefede pasifist akımların gelişip güçlenmesini desteklerler.

Köklü bir devrimci geleneğe sahip olan Rus edebiyatında ve Rus aydınları arasında, 1905 devriminin bastırılmasından sonra gerici akımların birdenbire fışkırması bu konuda çok aydınlatıcı bir örnektir. Tolstoy - Çehov geleneğinin capcanlı olduğu; Gorki'nin, edebiyat dünyasını allak bullak ettiği bir dönemin hemen ardında; 1905 devriminin yenilgisiyle birlikte, Rus aydınları bir gericilik krizine yakalanıverdi.

"Gençler arasında, cinsel aşk tutkusu (eroticisizm) ve intiharlar kitlesel olaylar haline gelmiş, ihtilâlci aşırılığın yerini bunlar almıştı. *Artsibaşhev*'in 1907 yılında yayınlanan *Sanin* isimli kitabı, ününü bu iki konudan söz etmiş olmasına borçludur. Kitapta, siyasal sorunlarla, bilimsel konularla uğraşanlarla alay edilmekte; hayatın ilkelere ve planlara göre yaşanması yerine, duygu ve tutkulara göre hayvanca yaşanması gerektiği savunulmakta; akıl, sadece kural, gelenek ve ahlâk ilkelerinden insanı kurtarmak için şeytansı işler için kullanılmalıdır denilmekte; kardeşler ve ana-oğul gibi cinsel ilişkileri yasaklanan kişilere aşk yaptırılmakta, erkek ve kadın çıplaklığıyla dolu anlatımlara yer verilmekte; ayrıca iki yerde intihar tablosu, iki yerde de cinsel baştan çıkarma (seduction) sahnesi ballandıra ballandıra anlatılmaktaydı. *Saninizm* denilen gençlik akımı işte bu kitaptan doğmuştu. *Babalar ve Oğullar* nasıl 1860'ların Nihilizm akımına sembol olmuşsa, Sanin de bu yeni yılgınlık akımının sembolü olmuştu." (Bertram D. WOLFE, Devrim Yapan Üç Adam, Sayfa 590-591).

Sözü uzatmadan Türkiye'ye getirmek istiyorum. 1960 hareketi, dolaylı da olsa, ülkemizin geniş bir devrimci perspektive girmesine yol açtı. 1960 öncesi gericilik yıllarında Türkiye sanatına egemen olan pasifist tutum büyük bir darbe yedi. Yeni, devrimci bir edebiyatın doğmasına yol açacak düşünce tohumları atıldı ve böyle bir edebiyat yeşermeye de başladı. Fakat devrimci edebiyatın görevi asıl şimdilerde başlıyor. Çünkü 1960 hareketi, gericiliği, gerici alt yapıyı ortadan kaldıracak nitelikte bir devrim değildi. Sadece bir darbe vurmuştu ona. Karşı devrim kısa zamanda örgütlendi ve kaybettiği siyasi iktidarı bir süre sonra yeniden ele geçirdi.

Bugün geçici bir denge sözkonusudur ülkemizde. Gerici iktidar, 1960 hareketinin getirdiği biçimsel demokrasi ortamını da yoketmek için çaba harcamaktadır. Devrimci güçler dağılmış durumda. İşçi Partisinin seçim yenilgisi de aydınlar arasında yadsınamaz bir yılgınlık ve karamsarlık doğurdu. Şimdilerde ağır bir tempoyla gelişir görünen faşist-emperyalist baskılar, her an karşı devrimci bir diktatörlük biçimine bürünebilir.

Bizler, yeni koşulların doğurduğu yeni devrimci kuşak, bir an bile gevşememek zorundayız. Gerici güçlerin örgütlenmesine paralel olarak, bugün sinmiş gibi görünen pasifist sanat akımlarının da birdenbire yeni bir canlılık kazanmaları her an beklenmelidir. Umutsuzluk pusudadır; bunu unutmayalım. Bizim genç atılımımızı küçümser görünen, alttan alta köstekleme çalışan, ya da kendi içlerinde eritmek için çaba gösteren çevrelerin bağrında pasifist bir eğilim yatmaktadır. Eğer bu eğilimin etkisi bugün azalmışsa; karşı devrim, biçimsel demokrasi ortamını hâlâ yokedemediği için böyledir bu. Yarın faşist baskılar şiddetlendiğinde; meyhane sohbetlerinin yeniden canlandığını, umutsuzluğun baştacı edildiğini, pasifizmin dalbudak saldığını görürsek hiç şaşırmayalım. "Sizler ütopiksiniz" diyeceklerdir. "Biz haklıydık" diyeceklerdir. Demeye başladılar bile.

Amacım, sanatçının ütopik bir umuda

sığınmasını, aldatıcı bir iyimserliğin sınırları içine kapanmasını önermek değil. Hiç değil. Gerçekçiliğe sonuna kadar inanırım ben. Ama dünyayı değiştirmeye yönelen bir gerçekçiliktir benim inandığım. Gerçekçilik adına pasifist bir izlenimciliği savunmak, bunu savunanların iyi niyetine de bağışlanmamalıdır. Böyle bir gerçekçilik anlayışı, er geç karşı devrimin ekmeğine yağ sürecek; düzenle gitgide daha çok uzlaşan, gerici, karanlık, kokuşmuş bir "sanat" ortamına yol açacaktır çünkü.

AYHAN GERÇEKER

SANAT - DEVRİM

Sanat devrim ilişkisi sanatın temel sorunlarından biri, bugün için belki de ilkidir. Bu konuda söylenenlerin çokluğu ve bir çoğunun da gevezelikten öteye geçememesi dikkat çekicidir. Ben konuyu şu açılardan inceleyeceğim: Özgürlük, sanatın nicelik-sel durumu, devrime birikimi ve sanatın görevi.

İlk ele alacağım konu özgürlük. Burjuvalar çoğu kez gerçek özgürlüğün burjuva demokrasilerinde gerçekleştiğini, sosyalist ülkelerde özgürlüğün olmadığını, sanatın baskı altında olduğunu söylerler. Sorunu geniş olarak incelemek, sanatsal özgürlüğe geçmeden genel olarak özgürlüğün ne olduğunu araştırmak yararlı olacak kanısındayım. İlk bakışta özgürlük "her dilenilenin yapılabilmesi" olarak görülür. Oysa bu tanım anlamsızdır, hiç bir şeyi açıklamaz. Dilemek ne demektir, niye şunu değil de bunu diler kişi, yapmasını önleyen güçler nelerdir; bunlara cevap vermez bu tanım. Daha da önemlisi, insansal değil, hayvansal bir özgürlüktür bu, çünkü toplumsal değildir.

Bir şeyin özgürlüğünün kısıtlanması için, kendi dışındaki şeylerle ilişkide olması en az bir şeyin ona etkide bulunması gerekir. Eğer uzay boşluğunun bir noktasında, hiç bir şeyin etki alanına girmeyen bir atom varsa, o atom gerçek anlamiyle özgürdür. Ama başka bir atomun, ya da örneğin ışığın etki alanına girdiği, bir maddeyle ilişki kurduğu anda kısıtlanır özgürlüğü. Öyleyse, binlerce şeyle ilişkide olan insanın mutlak özgürlüğünden sözedilemez. Temel olarak insanın ilişkiye girdiği, yani özgürlüğünü kısıtlayan iki şey vardır: doğa ve diğer insanlar. Özgürlüğü açıklayabilmek, anlayabilmek için, insan - doğa ve insan - insan ilişkilerini, bu iki ilişkinin birbirine etkilerini ve Marxizmin yabancılaşma, fetişizm kavramlarını incelememiz gerekiyor.

İnsanın türsel özelliği insan - insan ilişkisinde (yani insanın toplumsal hayvan olması tezinde) bulunamaz, çünkü bu sadece bir sonuçtur; insan doğa ilişkisinde bulunur. İnsan üretim yapan hayvandır, "özgür, bilinçli, etkinlik insanın türsel özelliğidir. Hayvan, kendi hayat etkinliğiyle doğrudan doğruya özdeştir, kendi hayat etkinliğidir. İnsan hayat etkinliğinin kendisini istemenin ve bilinçliğinin nesnesi yapar.. kendi hayatı insan için bir nesnedir. Yalnız bundan ötürü etkinliği özgür bir etkinliktir"[1]. İlk temel özgürlük burada ortaya çıkmaktadır, *özgürlük insanın türsel özelliği, yani insani insan yapan şey olmaktadır.*[2] İnsan hayatını bir nesne olarak görebildiğinden, kendini bilinçli bir şekilde nesnelleştirebildiğinden (üretimle), doğaya karşı etkinliğini özgürce kullanabildiğinden insandır. İmdi, emek insanın doğayı değiştirmesi, kendi öz varlığını doğada nesnelleştirmesidir. "Emeğin amacı, insanın türsel hayatının nesnelleştirilmesidir: çünkü kendini yalnız bilinçte olduğu gibi ussal biçimde değil, aynı zamanda gerçeklikte etkin olarak bir kere daha yaratır, ve böylece kendi yarattığı bir dünyada kendini seyredebilir"[3].

Bütün sınıflı toplumlarda ve özellikle kapitalist toplumda, gerek üretim süresinde, gerekse üretimin sonucunda *yabancılaşma* olgusu vardır. Üretim süresince "çalışma işçinin dışındadır, yani onun özsel varlığına ait değildir. Onun için çalışırken kendini olumlamaz, yoksar, mutlu değil, mutsuzdur, fiziksel ve zihnî enerjisini serbestçe geliştiremez, bedenini harcar ve zihnini yok eder... Gönüllü değil zorla çalıştırılır, çalışırken kendisine değil, başkasına aittir."[4]. Üretim sürecinin sonunda ise, meydana gelen nesne kendine ait değildir, kendi dışındadır. Ne kadar çok üretirse görece yoksulluğu o kadar artar, kendi değeri düşer.. Yarattığı nesneyi etkileyemez, tersine, o nesne kendini etkiler, yabancı bir güç gibi karşısına dikilir; insan nesneler dünyasının karşısında tüm etkinliğini yitirir, kendisi de bir meta olur artık.

İşte bu yabancılaşmanın sonucu olarak insan türsel özelliğine, öz etkinliğine, türüne yabancılaşır. İnsanın türsel özelliği olan etkinliği yani üretimi, artık "sadece fiziksel varoluşunu sürdürme gereksemesini doyurmanın bir aracı olur. Türün hayatı birey hayatının bir aracına çevrilir, insan kendi hayat - etkinliğini, öz varlığını varoluşu için basit bir araç yapar." Türsel özelliğini kullanarak öz varlığını nesnelleştirmek için, üretim yapan insanın elinden bu nesne, yani nesnelleşmiş insan özü alındığına ve daha da önce yani üretim sürecinde, özgürce nesnelleşme olanağı ortadan kaldırıldığında, insan hayvanlaşır, hayvanlara olan üstünlüğünü, ayrıcalığını yitirir. Oysa gördüğümüz gibi insanın türsel özelliği temel özgürlüğüydü. Yani *insan, yabancılaşmanın sonunda temel özgürlüğü, kendini insanlaştıran özgürlüğü yitirir.*

İnsanın özgürlüğünü kısıtlayan ikinci temel ilişki de insan - insan ilişkisidir. Tarihte insanın aklına özgürlük sözü, eşitsizliğin getirdiği bir sözdür. Özgür olmak, diğer insanlara bağlı olmamak, onların kölesi, serfi olmamak, yani onlarla eşit olmak demekti. İnsan - insan ilişkisi açısından özgürlüğün başka bir anlamı da olamaz zaten. Oysa yabancılaşma en temel anlamiyle eşitliği yani özgürlüğü olanaksız kılar. Türsel özelliğinin yaratımı olan nesnesi elinden alınan insanla, bunu alan insan en temelde farklıdırlar. Her şeyden önce türsel özellik parçalanmış, böylece bu iki insanı birbirine bağlayan aynı türe sokan bağ yok olmuş olur. Bu durum maddî ve kültürel eşitsizliğe yol açar, ama kendisi (türsel özelliğin yıkılışı) her ikisinden de daha önemlidir ve temel eşitsizliktir. Yani maddî ve kültürel durumları eşit olsa bile, bu iki insan temelde farklıdır.

Özgür olmak bir açıdan bakıldığında, ilişkilerin doğru bilincinde olmaktır. Yasaları bilmediğimiz ya da yalnız bildiğimiz ilişkilerde tüm etkinliğimizi yitiririz, nesneleşiriz; artık özgürlüğümüzden söz edilemez. Oysa üretim - değişim sürecinde Marx'ın *fetişizm* dediği temel bir yanılsama vardır. "Mal şeklinin esrarlı bir şey oluşunun basit ve açık sebebi, insanların kendi emeklerinin, toplumsal niteliğini, bu şeklin, insanlara, emek ürünlerinin nesnel nitelikleri olarak, bu şeylerin toplumsal doğal özellikleri olarak yansıtması ve dolayısiyle, üreticilerle toplam emek arasındaki toplumsal ilişkiyi de, şeylerin insanların dışında varolan bir toplumsal ilişkisi gibi göstermesidir.. Burada, insanların bizzat kendi aralarındaki toplumsal ilişkinin,, onların gözünde nesneler arasında varolan, hayal ürünü bir ilişki şekline girmesinden başka bir şey olmamaktadır."[5]. Kapitalist toplumda, insan, temel bir yanılsamayla, toplumsal bir ilişkiyi, insan - insan ilişkisini, kendi dışında, etkinliği dışında, nesneler arasında bir ilişki gibi, bir fetiş gibi görmektedir. Bu temel yanılsama giderek bir çok sonuçlara varmakta, (örneğin dinlerin varoluşunda bile fetişizmin, bu yanılgının etkisi vardır), ve bu açıdan da insan - insan ilişkisindeki özgürlüğü olanaksız kılmaktadır.

Görüldüğü gibi, *özgürlük* safsatalar ileri sürmekle, sözcüğün anlamını bile bilmeden onu istemekle değil; yabancılaşmanın, eşitsizliğin, fetişizmin kalkmasiyle, *insanın türsel özelliğini yeniden elde etmesiyle ele geçirilir.* Ve şimdiye kadar tarihin gördüğü en gerçek özgürlüğün yaşandığı, her an daha da geliştiği ülkelerde özgürlük olmadığını söylemek ancak dar kafalı burjuvaların işidir. Yapılacak şey bu özgürlüğü yadsımak değil, bu özgürlüğe tüm insanlığın kavuşması ve bu özgürlüğün daha geniş boyutla-

[1] K. Marx. "1844 El Yazmaları", Payel Yayınları, s. 72-75.

[2] Görüldüğü gibi bu noktada Marxizm ve Varoluşculuk aynı şeyi söylemektedir. İnsanın temel özelliğinin özgürlük olduğu ve hayatını kendi nesnesi olarak görebilen tek varlığın insan olduğu Varoluşçuluğun çıkış noktasıdır. Ama Varoluşçuluk giderek, toplumsal özgürlüğü ya hiç görmemekte, insanın mutlak özgürlüğünü savunmakta, ya da iki özgürlüğü metafizik bir şekilde birbirinden ayırmaktadır. Sartre Camus'ya yazdığı bir mektupta bu iki özgürlüğü birbirine karıştırmamak gerektiğini söylemektedir. Varoluşçuluğun temel yanılgısı bence buradadır. İnsanın hayatını bir nesne gibi görebildiği, özgürce onu şekillendirme olanağında olduğu, **soyut birey** için doğrudur; toplumsal, yabancılaşmış birey için değil. Bu özgürlüğü veri olarak, mutlak olarak ele alıp, toplum-insan ilişkisini daha başka bir düzeyde incelemek varoluşçuluğun temel yanılgısıdır. Sartre'ın felsefesiyle eyleminin, ayrı zamanlarda yazdığı şeylerin çelişmesinin temelinde de bu yanılgı vardır. Marx'ın daha gençliğinde yazdığı bir söz varoluşçuluğun bu yanılgısını belirtir : "soyut bireysellik varoluştan özgür kalmak demektir, varoluşta özgür kalmak değil."

[3] K. Marx, "1844 El Yazmaları".

[4] K. Marx, "1844 El Yazmaları".

[5] K. Marx, "Kapital" cilt I, Kitap I, s. 78-79. Sol Yayınları.

ra ulaşması için girişilen devrimci eyleme katkıda bulunmaya çalışmaktır.

"Emek gibi sanat da insanın bir nesnelleştirmesidir. Onun ürünleri de tıpkı emeğin ürünleri gibi nesnelleştirilmiş beşerî gayeler, gerçekleştirilmiş beşerî tasarılardır."[6].

[6] R. Garaudy, "20. Yüzyılda Marxizm" s. 215.

Ve hiç şüphesiz sanat eseri, insanın yarattığı en yüce nesne; türsel özelliğini ortaya koymanın, kendini nesnelleştirmenin en yüksek noktasıdır. Öyleyse sanatsal özgürlüğü kısıtlamak, insanın en temel özgürlüğünü kısıtlamaktır, insanı hayvanlaştırmaktır; ve bunu yapan bir ülke Marxist olduğunu ileri süremez. Sosyalist ülkelerde sanatsal özgürlüğün olmadığını söyleyen burjuvalar sanırım bu kadar önemli bir şey söylediklerinin farkında değillerdir. (Esasında hiç bir şeyin farkında olmamak en temel özellikleridir). Gerçekte hangi ülkelerde sanatsal özgürlüğün kısıtlandığı, yüzeyden temele indikçe çıkar ortaya. Yeter ki sanatsal özgürlüğün ne olduğunu anlamaya çalışalım.

Bir özgürlüğün gerçekleşmesi için ilk şart

NÂZIM HİKMET

MUAZZAM ŞAİR MAYAKOFSKİ NEDEN İNTİHAR ETTİ

Gelecek sayımızda da şiirlerini sunacağımız Mayakovski'nin ölümü üzerine Nâzım Hikmet'in aşağıda yazdıkları, bizim bugün burjuva edebiyat ve sanat anlayışına karşı yürüttüğümüz kavganın bir bölümüne ışık tutması bakımından ilgi çekici. Bundan böyle edebiyatımızın ve dünya edebiyatının toplumcu atılımına değinen belgeler sunmayı sürdüreceğiz.

İnsanlık büyük bir insan kaybetti. Dünyanın en büyük inkilâbı, çok kuvvetli bir şiir üstadından mahrumdur bugün. Şiirleri Rusça yazan fakat hemen hemen her dilde tercümeleri yapılan Mayakofski isimli büyük şair, büyük mücahit ve büyük insan kendi eliyle canına kıymıştır.

Mayakofski'nin intiharı etrafında birçok dedikodular yapıldı, yapılıyor ve yapılacaktır. Çünkü o hayatında; arkasından mânasız bir "Allah rahmet eylesin" dedirtecek gibi yaşamamıştır.. Mayakofski'nin hayatı mütemadi bir kavga seyrinden ibarettir. Hayatlarında dövüşenlerin isimleri, ölümlerinden sonra da, sağ kalan düşmanlarıyla kavgada devam ederler. Mayakofski'nin arkasında kalan ismi ve eserleri daha uzun seneler büyük inkılâbın düşmanlarıyla çarpışacaktır.

Mayakofski niçin intihar etti? Bazı mütereddî, kendi kabukları içinde yaşayan sümüklüböceklerine benzeyen sözde mütefekkirler : bu intiharı sefahatın, bohem denilen serseri küçük burjuva sanatkârlığı muhitinin bir zaferi şeklinde telâkki ettiler. Ve dediler ki : "Yarının kurulması" "Materyalizm" "O gelecek güzel günlere iman" falan gibi şeyler iflâs etmiştir.. İşte Mayakofski, "yarına" inandığını söyliyen "Yarın" için şiirlerile mücadele eden, yarınki günleri sanatıyla teşkilâtlandırdığını iddia eden şairin, bir eğlenti sabahında intihar etmesi bizi haklı çıkardı.

Acaba bu efendiler haklı mıdır? Mayakofski'nin intiharı içtimaî bir gayenin tahakkuku için şuurla çalışan sanatın iflâsına bir delil midir?..

Bütün bu suallere cevap vermek ve büyük şair Mayakofski'yi kendi canına kıymağa sevkeden sebepleri anlamak için, Rus edebiyat tarihinin son yapraklarını şöyle bir çevirmek icap ediyor...

Fikir, sanat âlemiyle, cemiyetin içtimaî değişiklikleri, hareketleri arasında sıkı bir münasebet vardır. Daha doğrusu cemiyetin maddî temelleri onun sanat, felsefe gibi, fevkanî müesseselerini tayin eder. Bilmukabele bu "fevkanî müesseselerin" de temel üzerinde teşkilâtlandıran, kemmî tesirleri vardır.

Rusya'da büyük 1905 inkılâbı Çar idaresinin kanlı elleriyle bastırıldıktan sonra, Rus edebiyatında dehşetli bir irtica başgösterdi. Bu irtica bilhassa münevverler arasında bir taraftan o, "fenalığa iyilikle mukabele et" diyen Tolstoyculuğun taammümü, diğer taraftan da koyu ferdiyetçiliğin, mistik, metafizik, idealist felsefenin yayılması suretinde tezahür etti.

Evvelki Rus edebiyat nesli muhtelif noktai nazarlarla içtimaî insanı, cemiyeti tetkik ve tevsik ederlerdi, 1905 ten sonra sanatkârlar kendi ruh (?!) âlemlerinin ipsiz sapsız tetkiklerile uğraşmağa başladılar. Bu mütereddî, mistik bir ruhiyatçılıktı. Fransa'da bu karanlık münevver gevezeliğinin mümessili Moris Meterling'ti meselâ...

Emperyalizm bilhassa yirminci asrın başlangıcında tezahür etti. Emperyalizmin karargâhı, teessüs eden büyük şehirlerdi. Bundan dolayı bu sıralarda İtalya'da doğan "Urbanist" "Şehircilik" edebiyatı Marinetti ismindeki şairin "Fütürizm" "İstikbalcilik" cereyanında tezahür etti. Bu suretle Marinetti'nin Fütürizmi emperyalizmin çocuğuydu.

Halbuki Rusya'da doğan "Fütürizm"in menba ve sahası bazı anahatlarında İtalya'nınkilerden farklıydı..

Rus "Fütürüzm"inin üç cenahı vardı. Sağ cenah büyük Rus şehir burjuvasının edebiyatıydı. Bu sağ cenah "fütürist"lerin başında "Severyanin" isminde bir şair bulunuyordu.

Merkezi işgal eden fütüristler, yeni edebiyatın şekil ve tekniğiyle uğraşıyorlardı. Ve bu sahada birçok muvaffakiyetler elde etmişlerdi.

Rus fütürizminin sol cenahının başında Mayakofski bulunuyordu. Mayakofski vaktiyle işçi kütlelerinin teşkilâtiyle yakından alâkadardı. Fakat 1905 ten sonra bu teşkilâtla rabıtayı kaybetmişti. Sol cenah fütüristleri bütün kuvvetleriyle bir yandan kendi burjuva sağ cenahlarına, bir yandan da mütereddî ruhiyatçılığa, mistikliğe kaçan sanatkârlara hücum ediyorlardı.

Mayakofski bu mücadeleyi idare eden rehberdi. Ve cemiyet mikyasında kurtuluş kavgasına girişmiş olan kütlelerle rabıtasını kaybettiği için, kendisini bütün cemiyetin karşısında tek başına bayrak kaldıran bir kahraman, bir fert telâkki etmeğe başladı.

İşte Mayakofski'deki bu acayip ferdiyetçiliği buradan gelir. Hattâ Mayakofski'nin intihar sebeplerinin köklerini burada aramak icap eder.

1917 "Oktyabr" inkılâbına Mayakofski bilâtereddüt iştirak etti.

O, kendisiyle beraber "Oktyabr"a muazzam bir inkılâpçı heyecanı ve yeni bir edebiyat şekli getirdi.

İnkılâbın en güç zamanlarında Mayakofski'yi, kollarını sıvamış, dev gibi cüssesiyle iş başında görüyoruz. Şiir yazıyor. Propaganda resimleri yapıyordu. 3 sene zarfında 500 propaganda levhasını tek başına resmetmiş ve şiirlerini yazmıştı.

İnkılâbın yıkış devresinde faal olan bu büyük şair, kuruluş devresinde de işine devam etti.

İktisadî kavgaya şiirleriyle heyecan veriyordu.

"Benim emzikler hakkında mükemmel bir şiirim var, diyordu, ihtiyarlayıncaya kadar emeceğim emzikler hakkında!.."

Bu fikirle alay edenler oldu. Mayakofski onlara cevap verdi : "Eğer hâlâ köylerde çocukların ağzına emzik vermeyip kirli bez parçaları sokuyorlarsa, bu biraz da şairlerin kabahatıdır. Emzik propagandası yapmak, medeniyet propagandası yapmak demektir."

Mazinin hars çerçevesi içinden çıkamıyan birçok insanlar ve burjuva münevverleri Mayakofski'nin sanatına düşmandılar.

Onlar, "Hakikî, saf, temiz şiir?!" istiyordular. Mayakofski onlara kaba saba, bilhassa küstah bir şahsiyet tesiri yapıyordu. Biz güzel sanatlar sahasında ananelerin hâlâ esiriyiz... Sanatı hâlâ afyon çekmek gibi bir şey telâkki edenler az değildir.

Eski şiirin tekniğiyle, mektep sıralarından itibaren, ülfet etmiş olan ihtiyarlar Mayakofski için, "şiirlerini kendisi okuduğu zaman iyi oluyor fakat biz okuyamıyoruz!.." diyorlardı.. Fakat zamanla Mayakofski'nin açtığı şiir tarzı taammün edince, yeni şiir şeklinin hayatlı, canlı ve tabiî tekniği muzaffer oldu. Ve bu itiraza mahal kalmadı.

Mayakofski son senelerde, bilhassa halk ve işçi kütleleri arasında büyük bir şöhret kazanmağa başlamıştı.. Yeni bir medeniyetin kuvvetli bir şairi olarak büyüyordu.. Fakat bu büyümeyi ölüm birdenbire durduruverdi.

Mayakofski niçin intihar etti?

Bunu en doğru bir surette, şair Demyan Bedni şöyle izah ediyor :

— "Ağır bir hastalık, tesadüfî bir yalnızlık ve şahsî bazı ıstırapların birleştiği bir anda, eski, ferdiyetçi insiyaklar harekete geldiler. Eski Mayakofski, yeni Mayakofski'yi bir zayıf anında yakalayıp öldürdü.."

Mayakofski ölümünden evvel bir mektup bıraktı. Bu mektupta:

"İntihar hiçbir şeyi halletmez.. Vatandaşlarıma bu işi katiyen tavsiye etmem" diyor..

Bu mektup yeni Mayakofski'nin, eski Mayakofski'nin eliyle ölürken bile vatandaşlarına verdiği mükemmel bir "hayata" "yeniye" "yarına" inanma dersidir.

(Resimli Ay, Temmuz 1930)

Derleyen : A. BEZİRCİ

tür içindeki yaygınlığıdır. Yani niceliksel durumudur bu özgürlüğün. Bir ülkede sadece bir kişiye sanat yaratma, on kişiye de bunu okuma, görme... izni versek, geri kalan milyonlarca insanın gerek okuma..., gerekse yaratma olanağını kısıtlasak, o tek kişi her istediğini yazabilse *bile*, artık sanatsal özgürlük söz konusu edilemez. Sanatsal özgürlüğü kullanma olanağını kısıtladıktan sonra, sözde bu özgürlüğün varolması; yani potansiyel olarak bu özgürlüğü kullanma, sanat yaratma olanağı yokken, hadi kullanın ya da isteyen kullansın demek, gülünçlükten de öte, faşizmin kendisidir.. Bugün burjuva demokrasileriyle Hitler Almanyasının temel farkı, Hitlerin bu işi açıkça yapması (kitapları yaktırması) dır. İnsanları ters yönde bir eğitimle şartlamak, insancı yanları öldüren sahte değerler, boşalım yolları bulmak, sanat diye, kültür diye en âdi aşk kitaplarını, foto - romanları, belaşağısı edebiyatını, değersiz, saptırıcı filmleri kitlelere yutturmak, hiç şüphesiz kitap yakmaktan da iğrenç bir iştir. Burjuva toplumları tarihin gördüğü en sapık, en çarpık insanları yaratmaktadır. Tarih daha önce sapık kişiler görmüştür, şimdi ilk kez sapık toplumlar görmektedir. Tüm toplumun televizyon hastası, otomobil hastası olması, kitlelerin cinsî sapıklar haline getirilmesi, her insanî şeyin metalaşması, işte bugünkü burjuva demokrasileri.. İnsanın düşünmemesi, kendini özgürce nesnelleştirememesi için, sapık çıkış yolları yaratılması, "hobby"ler sahte değerler, sürekli tüketim, işte burjuva demokrasileri. İnsanın kendini en yüksek düzeye nesnelleştirmesi olan sanatsal yaratım ve nesnelleşmiş, yücelmiş insanı seyretmek olan sanatı seyretmek, işte bu yasaktır kitleler için burjuva demokrasilerinde. Bütün bunlardan sıyrılıp sanat yaratabilme olanağına kavuşan bir kaç kişi için durum daha da korkunç. Amerika'nın ünlü yönetmeni John Ford şöyle diyor: "Sinemada sanat yönünden başarısızlık hiç bir şey değildir, iş yönünden başarısızlıksa hüküm giymek demektir" Sanatın tek değeri meta olmasıdır burjuva için.

Burjuva ülkelerindeki tüm sanat yapıtları, burjuvaya, içinde yaşadığı topluma karşıdır. Ama toplum sanatçıyı öyle çarpıklaştırmıştır ki, bu karşı çıkmada çarpık olmakta, sanatın kendisi de sapıklaşmaktadır. (Sapık olmayan yani Marxist karşı çıkışlar da vardır elbette. Ayrıca burjuva toplumunun ilk günlerindeki sapık karşı çıkışı yani feodal düzene geri dönme isteğini de bir kenara koyup salt bugünkü sanattan söz ediyorum.) Sanatçı ya Beckett gibi (buna bunaltı edebiyatı diyebiliriz) ya da Hippyler gibi karşı çıkmaktadır. Birinci karşı çıkış öyle sapıklaşmıştır ki, yaşadığı topluma değil, insanî olan her şeye, usa ve sanata karşı çıkıştır bu.[7]. Hippylerin karşı çıkışı ise, burjuvaya *yanlış* bir düzeyde karşı çıkmaktır. Bu yine öylesine sapık bir karşı çıkıştır ki, burjuvaziyi hiç korkutmaz, çünkü sonuçsuzdur, pasifisttir: bilinci yadsır, kişiyi daha da sapıklaştırır bu karşı çıkış, giderek koyu bir erotizme, sadizme varır. Sanatçı doğru çıkış yolunu bulamaz, bulması için de elinde olanakları yoktur:

"Şimdi her fırsatta esrar çekiyorum."

. . . .

"Ah! sen beni Marx'ı okurken görmeliydin Amerika."

Daha iyisi de beklenemez burjuva toplumlarda, ya da çok zordur doğru çıkış yolunu bulmak. Nedeni:

"Ulusal kaynaklarım iki parça esrar, binlerce cinsiyet organı, saatte 1400 mil giden bir özel basılamaz yazın ve yirmi beş bin tımarhane,"

"Cezaevlerimden ve beşbin güneş altında, saksılarda yaşayan milyonlarca fakir fukaradan söz etmiyorum."[8].

1917'den bu yana devrimin olduğu her ülkede, ilk yapılan işlerden biri, kitlelerin kültürünü yükseltmek, onlara okuma - yazma, giderek sanattan faydalanma ve yaratma olanağı vermektir. Küba'da 9 ay içerisinde 707,000 kişiye okuma - yazma öğretilip, ada okuma - yazma bilmeyenlerden arınmış bölge ilân edilmiştir. Romanya'da bugün yılda 4.000 kitap basılmakta, toplam tiraj 1 milyar 200 milyona ulaşmaktadır. "Ülkede 26.871 kütüphane, 9.950 köy kültür merkezi, 183 büyük kültür evi, 4.000 sendika kültür kulübü vardır."[9]. Sovyetler Birliği'ne giden Orhan Kemal'i hastahanede çalışanlar tanımakta, yapıtlarından sözetmektedirler. Oktay Akbal Sovyetler Birliği'ndeki bir sergi için şöyle yazmaktadır: "Türkiye köşesinde Reşat Nuri, Aziz Nesin, Orhan Kemal. Daha ötekiler. Benim kitap yok ortalıkta. Daha başkaları da,. Bulamamışlar kalmamış. İnanılır şey mi, elli altmış bin basılan bir kitap tükeniyor, sergiye koymak için bile bir tane yok. Bilmediğimiz, tatmadığımız duygular bunlar.. Çalıkuşu'nun tam onbeş baskısı var. Milyonlara varmış sürümü." Rusya'daki film göstericilerinin devrin öncesi ve sonrası dağılımı, kültürün, sanatın, kitleye, halka indirilmesini göstermesi bakımından ilginçtir:

"Gösterici dağılımı:

	1915	1922	1928	1936
Şehir (%)	91	73	53	31
Köy (%)	9	27	42	69 "[10]

Sosyalist ülkelerde gerçek bir sanatsal özgürlük söz konusudur; kitlelerin, tüm halkın sanat yaratma olanağı vardır, insan özgürce çok yönlü gelişmeye, sapık, çarpık boşalım yollarına sapmadan, en yüce anlamiyle insanlığını nesnelleştirmeye ve sonra bunu seyretmeye yönelmiştir. Tarihin en zor koşulları altında gerçekleştirilen bu zafer, mutlaka zaman zaman hatalar da yapmıştır. Çabamız hataları abartmak değil, yeni deneylerde aynı yücelmenin, aynı zaferin bu hataları yapmadan nasıl gerçekleşebileceğini incelemek olmalıdır.

Görüldüğü gibi sanat tarihsel süreç olarak diyalektiğin temel yasasına uyar. İlkel toplumlarda, kabile ya da komünal hayatta, sanat toplumun içinde eşit olarak dağılmıştır; bireyin hayatı toplumsal hayattan ayrı düşünülemeyeceği için, her birey en az diğerleri kadar toplumun ortak sanatsal yaratımına katılır. Ayrıca sanat bireyin hayatında önemli bir yer kaplar, dans, müzik... gibi sanatlar çok önemlidir, doğaüstüne sesleniş bile sanatsaldır. Buna karşılık demin gösterdiğimiz gibi burjuva toplumunda sanat yadsınır. Sanat bireyin hayatından kopmuş, önemini yitirmiş, salt birkaç entelektüelin uğraşı olmuştur. Yüksek bireysel sanat yaratımları vardır, ama söz konusu olan bu değildir. Ayrıca sanatın toplumsal yadsınışı bu bireysel sanat eserlerine de yansır ve sonunda bunaltı edebiyatında olduğu gibi, sanat kendi kendini yadsır; böylece sanatın yadsınışı tamamlanmış olur. Sosyalist toplum ise yadsınmanın yadsınması yani sanatın olumlanmasıdır. Ama bu, ilkel duruma dönüş değil, diyalektiğin gösterdiği gibi daha yüksek bir düzeyde olumlamadır.[11].

Bugün çok yaygın bir görüş vardır: sanat devrime birikim yapar. Bu konuda yapılması gereken ilk şey sanatı sınıflamaktır. Sanat "ben" dışında bir güce sesleniş, sığınıştır. Bu ben dışı güç üçtür: a) imgelem (Doğa-üstü güzellik), b) us-dışı, c) toplum; ve bu üç güç sanatın üç temel türünü oluşturur.[12]. Bütün sanatların devrime birikim yaptığı söylenemez. Birikim yapabilen sanat üçüncü tür sanat, yani topluma seslenen, doygunluğu, gerçeğin değişimini toplumda arayan sanattır. Bu sanatın da birikimini abartmamak gerekir. Gerçekler göz önünde tutulduğunda, sanatın devrimci birikiminin ne kadar kısıtlı olduğu görülür. Sanatın bilinçten çok duyguya seslenişi (burada söz konusu olan idealistlerin kullandığı anlamda duygu değil), halka, gerçek devrimci güç olan kitleye inememesi, örneğin sinema gibi en geniş birikim olanağı taşıyan sanatın ve genel olarak sanatların ekonomik güçlükler yüzünden burjuva-

HALKIN DOSTLARI'nın ilk sayısında gerek dizgiden, gerekse bazı öznel kaygulardan doğan hatalar sıkı bir eleştiriye uğradı. Bu konuda yazarlarımızdan, okurlarımızdan bağışlanmak dilerken, önümüzdeki sayıların daha doyurucu niteliğe kavuşması için yoğun bir çalışma içinde olduğumuzu duyururuz./Hem kültür, hem siyasa alanında yaratmağa çalıştığımız cephenin paraca ve bilgice devrimci arkadaşlarımızdan açık destek görmesini bekliyoruz. / HALKIN DOSTLARI'na şiir, hikâye ve yazı gönderen arkadaşlarla ilişkilerimizi sıklaştırmak ve Türk edebiyatını devrimci bir gözle taramak önümüzdeki sayılarda gerçekleştirilebilecek.

[7] Bu konu üzerinde daha fazla durulabilir ve durulmalıdır. Ben bu tür sanatları us-dışına sığınan sanatlar diye sınıflamıştım. **Kanımca bu tür sanat bugün en gerici ve Marxisme gerçekten karşıt olan sanattır.** Bu konuda G. Lukac'ın "Çağdaş Gerçekliğin Anlamı" adlı kitabı birçok şeyi açıklayabilir.

[8] Her iki parça da Allen Gingberg'in "Amerika" adlı şiirindendir. Yeni Dergi, sayı: 59.

[9] Türkkaya Ataöv, "Bugünkü Romanya", Türk Solu, Sayı: 95.

[10] A. George Huako, "The Sociology of film Art" s. 135.

[11] Aynı uygulamayı Marx mülkiyet için yapar: Burjuva toplumu mülkiyetin yadsınışıdır; sosyalist toplum yadsınmanın yadsınması, mülkiyetin ilkel komünal toplumdakinden daha yüksek bir düzeyde olumlanmasıdır. Görüldüğü gibi sanatla mülkiyetin tarihsel süreçleri bir anlamda özdeşleşmektedir. Bu elbette akıl almayacak bir şey değildir; nedeni, sanatın bir üst yapı kurumu olarak ekonomiye bağımlı olması, onunla birlikte değişikliklere uğraması ve her ikisinin de temel yasaya, diyalektiğe uymasıdır.

[12] Bu konuyu "Sanatın Özü ve Ereği" adlı yazıda oldukça geniş incelemiştim. Yeni Dergi, Sayı 60.

ya bağlı olması birikim olanağını kısıtlar.[13]. Sanatın birikimi elbette yadsınamaz, ama bunun önemini de abartmamak gerekir. Birikimin ilk şartı olan kitlelere yayılma, burjuva toplumlarında yoktur çünkü.

Sanat devrim ilişkisini incelerken, devrimi sadece proleteryanın iktidarı ele geçirmek için giriştiği eylem olarak değil de, daha geniş daha doğru anlamiyle almak gerekir. Bu eylem hiç şüphesiz devrimin en hayatî anıdır, ilk şartı ve temelidir; ama devrimin bütünü değildir. Devrimi salt bu eylem olarak görürsek, sanatın da devrime katkısı olmadığı ya da pek az olduğu sonucu çıkar. Bir önceki paragrafta devrimin bu kısıtlı anlamı söz konusuydu, çünkü çoğunlukla bu anlamda kullanılıyor devrim sözcüğü. Oysa proleter devrimi, iktidarı proleteryanın ele geçirmesiyle bitmez; çünkü bu *devrimin ereği iktidarı değiştirmek değil, insanı değiştirmektir.* Devrim bu geniş anlamiyle alındığında, sanatın devrime ne büyük bir katkısı olduğu ortaya çıkar.[14].

Gerek Marxist olmayanların, gerekse bazı sosyalistlerin Marxizm anlayışında temel bir yanılgı vardır. Marxizmi salt bir ekonomik devrim olarak bir alt yapı değişimi olarak görmek hiç şüphesiz bir yanılgıdır. *İnsan* neyi içeriyorsa Marxizm de onu içerir. Alt yapı değişimi, insanın, kültürün, değerlerin, tüm yaşamın değişmesiyle sonuçlanmaz, "insanın yaratıcı güçleri rahatça açılma, yayılma" olanağına kavuşmazsa, Marxizm ereğine ulaşamaz. Alt yapının, üst yapıya görece önemli olması etkinlik açısındandır; yani alt yapının değişmesi üst yapının değişmesine yol açtığından ve üst yapının başka türlü değişemeyeceğinden. Ama asıl amaç üst yapıyı değiştirmektir, insanın yaşamı üst yapıdadır çünkü; alt yapı bu değişim için bir araçtır. Gerçi insanın türsel özelliği üretimindedir ve üretimdeki yabancılaşmanın kalkması önemlidir; ama ekonomik üretim tek nesnelleşme şekli değildir. İnsanın daha yüce, daha geniş nesnelleşme şekilleri vardır, örneğin bilim, sanat (Burada sanatı en geniş anlamiyle kullanmak gerekir).. Zaten Marxizmin ereği ekonomik üretim için gerekli çalışma saatini en aza indirmek, sıfıra yaklaştırmaktır. Devrim eğer proleteryanın iktidarı ele almasiyle özdeşleştirilir ya da salt ekonomik bir değişim olarak görülürse sanatın bu "devrim" e fazla bir birikim yapmıyacağı açıktır. Ama devrim, yukarda dediğimiz anlamiyle, insanın değişmesi olarak alınırsa; sanat gerek bu devrimin bir *ereği* olması, gerekse bu devrimin başarılmasında en etkili araçlardan biri olması bakımından büyük önem kazanır.

"Doğa Sanatı taklit eder". İşte sanatın önemi, işlevi buradadır. Burada söz konusu olan doğanın değişmesi değildir şüphesiz; insanın, algılayışının algıları birleştirip değerlendirişin, bilinçlenişin değişmesidir. Yalnız doğa değil insanın kendisi, insansal ilişkiler ve değerlerde sanatı taklit eder. Marx'ın insan görüşünün temelidir bu: İnsan nesnelleştikçe, dünyayı değiştirdikçe kendisi de değişir; emeğinin yaratımı salt doğayı değil, kendisini de değiştirir, ihtiyaçlarını, görüşünü genişletir, yeni ufuklara götürür insanı, yeni değerler kazandırır. Hiç bir şey dural değildir, ama insan en az dural olandır; ve hepsinden önemlisi de devingenliğinin bilinçli oluşu, istemine bağlı oluşudur. İnsan bilinçli nesnelleşir; nesnelleştikçe (gerek üretimle, gerek sanatla) bilinci, duyuları, *insanlığı* gelişir. Marx şöyle diyor: "Beş duyudan başka zihni ve pratik denilen duyularda (istem, sevgi...), sözün

[13] Buna örnek olarak Genç Sinemacıları göstermek istiyorum. Ekonomik güçlükler yüzünden uzun metrajlı film yapma olanakları yoktur, kısa metrajlı filmleri bile az sayıda ve güçlükle yapabilmektedirler; bunların bir kısmı sansürde takılmakta (tabii birikim yapabilecek olanları), burdan geçebilenler ise, gösterici bulma, bunu taşıma, kırsal bölgelerde jeneratör elde etme gibi zorluklarla karşılaşmaktadırlar. Tiyatroların durumu da herkesin bildiği bir gerçek: bir ikisi hariç, emekçilere hiç seslenmeyen tiyatrolar, gişe derdi yüzünden, aydınlara, burjuvalara bile gerekli bilinci ya da birikimi verememektedirler.

[14] Biz de çoğu kez devrim sözcüğünü kısıtlı olan anlamıyla kullanıyoruz. 'Devrimden sonra, devrimden önce' diyoruz. Bunun nedeni, hem iktidarı ele geçirme anının en önemli, en hayati an olması, hem de bu sözcüğün daha rahat kullanılışı. Ama sanat-devrim ilişkisi söz konusu olduğunda, bu sözcüğü doğru anlamıyla alıp, öyle incelemek gerekir.

MAZOT

Ağlamadan
dillerim dolaşmadan
yumruğum çözülmeden gecenin karşısında
şafaktan utanmayıp utandırmadan aşkı
üzerime yüreğimden başka muska takmadan
konuşmak istiyorum.
Şehre neden
esmer ve dölek yüzümle döndüm dağlardan
kar vakti tarlaları kımıldatan soluğum
niyedir sarmalasın vites dişlilerini
defneler, nakışlar yok
alnımda neden.
Ağlamadan
etimin iğneli beşiklerde bıraktığı izlere aldırmadan
o mavi korularda ve dibektaşlarında
bırakıp sözlerimin kalıntılarını
açıkça konuşmak istiyorum.
Besbelli ki leşler koruyor şehrin bedenlerini
göğsünün kafesinde yalnızca pasak
biliyorsun
korkutulmuş bir kızın
yüreğinden fışkıran beyaz güvercinleri
sabahın köründe kalkan tirenlerdeki nefret
her gün aynı kalafat yerine çekilmenin nefreti
bunları
bütün bunları biliyorsun
dağlardan dönüyorsun o sağır yamaçlardan
çevik bacaklarını getiriyorsun, ne çiçek ne de ninni
boz şayaktan poturun dağlarda ne güzeldi
şehre varınca artık meşinler giymelisin
daha esmer
daha kankusturucu
sen o baygın sevgilerin adamı değilsin.
Sana yaşamak düşer çarkların gövdesinde
bin demir kapıyla hesaplaşmaktan omzun çürümelidir
bin çeşit güneşle ovulmalıdır gaddar ellerin
yürü yangınların üstüne, kendi alevini de getir
çarpıntısız dakikası olur mu devrimcinin
ki
ölüm
her yerde uyanıktır
alestadır korkunun yardakçıları
tez kızaran güllerden kendini sakın
sevgiler ürkütsün seni, aşk ayrı -
Aşktır diye geri geldin o çekiç seslerine
bıraktın vazgeçilmez ırmakları
gönlüne kar yağdırıyorsa çocuk sesleri yetsin
dikkat et hiç bir şey ıslatmasın namluları.

İSMET ÖZEL

kısası insan duyuları ve duyuların insanlığı, insanın nesnesinin varoluşunun bir sonucu, insanîleştirilmiş doğanın bir sonucu olarak ortaya çıkarlar. Beş duyunun oluşması şimdiye kadarki dünya tarihinin bir sonucudur... İnsan özünün nesnelleştirilmesi, hem kuramsal, hem pratik bakımdan, insanî hayatın ve doğal hayatın büyük zenginliğini karşılayan insanî duygular yaratmak anlamına geldiği kadar, insanın duyularını insanîleştirmek anlamına da gelir."[15]. İnsan özünün nesnelleşmesinin en üst düzeyi olan, bir gün herkesin ortak malı, ortak uğraşı olacak olan sanat, insanîleşmenin, duyuları geliştirmenin, insanın kendi kendini ve değerlerini değiştirmesinin en etken yoludur. Burada söz konusu olan tikel insan değildir, her sanatsal yaratım tüm insanlığın değişimi, gelişimidir; yeter ki o sanat yapıtından herkes faydalansın, yani sosyalist toplum gerçekleşsin. İnsanın gerçek tarihini bilinçli bir şekilde yaratışı artık başlamıştır ve yakında tüm dünya kavuşacaktır bu olanağa. O zaman sanat da bu bilinçli tarih yaratımının, bu insanı geliştirme eyleminin içindeki önemli görevini daha bilinçli, çok daha etkin bir şekilde alacaktır. Bugünkü durum bir başlangıçtır sadece. Bu anlamda, sanat gerçek görevini proleterya iktidarı ele aldıktan sonra yüklenir.

Konuyu daha somut olarak incelemek gerekirse, sanatın yukarda açıkladığımız görevini, yani insanın sanat yoluyla nesnelleşerek çok yönlü gelişmesi, insanîleşmesi durumunu temelde iki yoldan gerçekleştirdiğini görürüz: eleştirmek ve yeni duygular, değerler yaratmak. Sanat gerek toplumu, toplumsal uygulamaları, devleti, insansal değerleri eleştirerek, gerekse yeni değerler, yeni duygular, yeni algılayış, bilinçleniş şekilleri, yeni ilişkiler göstererek erişir ereğine. Sanat bu yolla yeni bir toplum, yeni bir insan yaratır, onun duygularını, bilincini alabildiğine genişletir.

"Marx'a göre sosyalist toplumun şiiri, burjuva devriminin şiiri gibi geçmişten değil, ancak gelecekten esinlenebilir. Emekçi sınıfın devrimi bu yönelimi yüzünden, Marx'ın ileri sürdüğü gibi, insafsız olmaktan korkmadan en ince ayrıntılara inerek kendini sürekli bir özeleştiriden geçirmelidir.."[16]. Bu eleştiri bizim burjuvaların gülünç iddialarında olduğu gibi yeni bir devrim için değildir; çünkü proleter devriminden daha ilerde bir devrim olamaz. Bireyci yapıtlar geri dönüş istekleri ise (ki burjuvalar eleştiri deyince bunu anlıyorlar) sözünü ettiğimiz, yücelttiğimiz eleştiri değildir. Biz devrimci bir eleştiriden, halkın yanında yer alan eleştiriden söz ediyoruz. Bu eleştiri devrimci açıdandır; hataları göstermek (bu hataları yadsımak, hatasız olduklarını söylemek hiç bir sosyalistin aklına gelmemiştir; Lenin devrimden sonra, ki, her yazısında bir çok hatalar yaptıklarını söyler), toplumu, insanı daha ileri götürmektir ereği. Sosyalist toplumlardaki sanatın temel özelliği özeleştiri oluşundadır. Bu eleştiri bir sınıfa devrim yapması için seslenmez; iktidarda olan sınıfa yani proleteryaya hatalarını gösterir, onun şöyle değil de, böyle davranmasını ister. Eleştirisi toplumun temel yapısına karşı değildir; tersine bu yapıyı tam anlamiyle Marxist yapabilmek, pekiştirmektir ereği. Böyle bir eleştiriyi yasaklamak söz konusu olamaz, ya da sadece burjuva toplumlarda yasaklanır bu tür bir eleştiri gizli ya da açık biçimde. Mao şöyle diyor: Tenkit ve kendi kendimizi tenkit, sanat ve edebiyatın en önemli görevlerinden birini teşkil eder.. Halkın kusurlarını tenkit etmek gerektiğini söylemiştik. Ama bunu gerçekten halkın yanında yer alarak yapmalı, yaptığımız tenkit halkı savunmak ve eğitmek arzusunu bütün sıcaklığıyle belli etmeli."[17]. Aytmatov bu tür eleştirinin iyi bir örneğidir. Buna karşılık karşı - devrimci açıdan, geri dönüş isteğiyle yapılan bireyci eleştirileri kısıtlamak, özgürlüğe değil, gerçek özgürlüğü baltalamaya, önlemeye çalışanlara; sanata değil, sanatın yayılıp gelişmesine karşı çıkan, onun yadsınışını özleyenlere vurulan bir darbedir. Bu darbe sanatın kurtuluşu, gelişişi için, burjuva toplumlardaki o çarpık, yadsınmış durumuna dönmemesi için, yani salt sanatın kendisi için gereklidir.

Sanat ikinci görevini, yani yeni değerler yaratmak duyuları, bilinci, insanı her yönde geliştirme görevini ilk gününden beri yapmaktadır. Çizilen her resim, yazılan her şiir, her roman insana yeni boyutlar kazandırır; yeni değerler öğretir ona, duygularını, bilincini geliştirir, tüm doğayı ve tüm insanı değiştirir. Her sanat yaratımı doğanın insanlaştırılması eylemine büyük bir katkıdır. Ama açık ki bunlar yalnız o yapıttan yararlanabilenler için yapabilir. Proleter devrimiyle birlikte bu olanağa en geniş boyutlariyle kavuşan sanat, ilk gününden beri yapmakta olduğu bu görevini, artık gerçek anlamiyle yüklenir; tüm insanlık için bilinçli bir değişim, kendini ve doğayı değiştirme dönemi başlar. "Doğa sanatı taklit eder" sözü ilk kez tam anlamiyle gerçekleşir.

Biz sanatı belirli sınırlar içinde tutmaya, yalnız belirli konuları işlemeye zorlamıyoruz. Hayır, bu yalnız sanatın değil, insanın da ölümü demek olur. İnsan çok yönlü bir gelişme göstermedikçe, her yanıyla gelişmedikçe Marxizmin insan görüşüne ulaşamayız. Sanatçı her konuyu işlemeli, insan her yönde gelişmeli. Fakat sanatçı, güzellikler nasıl elde edilir, sanat gerçek işlevini ne zaman yüklenebilir, insanlığın *bugünkü* durumu, ereği nedir, bunları göz önünde tutmalı; sanatını çağının sorumluluğunu duyarak, doğru bilince vararak yaratmalı. İnsanın kurtuluşu için en kesin eyleme girdiği günlerde, bu eylemi hiç görmemek, hâlâ en soyut şeylerden, saf güzelliklerden söz açmak; yok böyle şey. Bu sanat değildir, insanın yadsınışıdır. Biz sanatını insana yönelten, insan için kullanan, onu bir silâh gibi insanın kurtuluş eylemine sokan, sanatıyla saflarda yerini alan sanatçının önünde eğiliriz. Yani sanatı Ostrovski gibi gören sanatçının önünde: "Hızla çarpıyordu yüreği Pavel'in. Rüyası gerçekleşmişti işte ve kırılmıştı demirden çember. Elinde yepyeni bir silâh safa dönüyordu yeniden. Hayata dönüyordu. Dimdik ayaktaydı ve bir an boş bıraktığı yerini alıyordu."

[15] K. Marx, "1844 El Yazmaları" s. 110.
[16] G. Lukacs, "Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı". s. 108 .

[17] Mao Zedung, "Kültür, Sanat, Edebiyat".

MURAT BELGE

MAİ VE SİYAH

Türkiye'nin gerçek anlamda ilk romancısı Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Türkiye'de ilk onunla anlatı, Binbir Gece Masalı olmaktan çıkıp roman kimliğini kazanır. Halit Ziya böylece edebiyat tarihinde tartışılmaz bir yer kazanmıştır. Ama yalnızca tarihî değildir önemi; romanları az çok eskimiş olmakla birlikte, bugün için de zevk verecek tazelikleri, üstünlükleri vardır.

Mai ve Siyah'ın[1] genel olarak yirminci yüzyıl romanında çok görülen bir özelliği var: konularından biri sanat. Halit Ziya burada belli bir sanat anlayışını savunurken, eserini de bu anlayışa göre yaratıyor. Roman kahramanı Ahmet Cemil şair olduğu için, savunulan sanat anlayışını daha çok şiirde yenilik sorunu olarak görüyoruz. Gene de, Ahmet Cemil'in sözlerini genelleştirip başka sanat dallarına uygulayabiliriz. Kısaca özetlersek, doğu sanatından, batı sanatına geçmek, ya da, musikiden alınma bir terimle, tekseslilikten çoksesliliğe geçmektir sorun: "Musikide yapamadığımızı bari nazmımızda yapalım.. Hüner musikiyi yeknesaklıktan değil muhtelif makamat ve usulün insicamından istihsal etmektir." (77). Bunun yanı sıra, doğal olarak, biçimle birlikte içeriğin de önem kazanmasını istiyor: "Fuzulî'nin saf ve samimî şiirine tercüman olan o temiz lisanın üzerine sanat gibi, ziynet gibi iki belâyı taslit etmişler; lisanda onlardan başka bir şey bırakmamışlar, öyle şeyler söylemiş ki sahiplerine şair demekten ziyade kuyumcu denebilir." (12).

Halit Ziya'nın o zamanlar söylediği bu kuramsal sözler, şimdi de, ama artık Batılılaşma sürecinin uç bir noktasındayken ve bunun birtakım sakıncaları su yüzüne vurmuşken, tartışılıyor. Bu tartışmaya girmeden, Halit Ziya'yı, çağdaş hayatın çok çeşitli ritimlerini verebilmek için, doğu sanatlarında bulunmayan, karmaşık bir özü yansıtabilecek biçimler arama çabasında haklı bulduğumu söyleyeceğim: " 'An ve in' kafiyeli seksen beyti birbirinin arkasına sıralamaktan kulak için lûtuf mu hasıl olur, kelâl mi bilmem." (78). Kısaca özetlediğim bu sanat anlayışını eserinde nasıl uyguluyor yazar, şimdi buna bakalım.

Romanın ilk sayfasında, Tepebaşı bahçesinde yenilen yemekten sonra masanın durumu anlatılıyor: "Sofrada artık yemek sonuna mahsus bir dağınıklık hüküm sürüyordu; kahvenin gelmesine kadar unutulārak bırakılıvermiş elma, portakal kabuklariyle dolu son tabaklar, diplerinde kırmızı cür'alar görünen şarap kadehlerinin yanında duruyor; sofranın kenarında yer yer çıkan tütün dumanı bir müddet dalgalanarak, lâmbanın etrafında dönen bir bulut teşkil ettikten sonra dağılıyor; beyaz örtünün üstünde yüksek yemiş tabaklarının, kadeh-

[1] Mai ve Siyah. İnkılâp ve Aka Kitabevleri Koll. Şti., İstanbul, 1963. Alıntıların hepsi bu baskıdan.

lerin, oraya bırakılmış bir fesin şarap lekelerine karışan gölgeleri, lâmbanın oynak ziyası altında kâh küçülüp, kâh büyüyor... Şurada devrilmiş bir tuzluk.. Ötede birisinin can sıkıntısiyle üç çataldan teşkiline çalıştığı bir ehram.. Yer yer tabakların üzerine yahut şişelerin yanına bırakılmış peşkirler.. Düşmüş de kaldırılmasına üşenilen bir bardak.. Sofrayı baştanbaşa örten bir kargaşalık, sanki yedi kuvvetli çenenin hücumundan yorgun düşmüş, melûl bir enkaz kümesi şeklinde serilmiş bir sofra." (7-8).

Sadece bu sofranın anlatılışı, Türk edebiyatında başlı başına bir yeniliktir. Roman öncesi anlatıda bu gibi sahneler hayli buğuludur. Nesnelerin üçüncü boyutu seçilmez. Bir minyatürdeki gibidirler. Süs için, ya da onlarsız olay gelişemeyeceği için anlatılırlar. En genel, en tipik yanları vurgulanır. Oysa bu sahnede her nesne kendine özgü bir durumda. Gerçekliğin bütünü ile hesaplaşmak için yeterince teçhizatlanmış bir anlatım tarzıyla karşılaşıyoruz daha ilk sayfada.

Halit Ziya bir süre başka her şeyi karartıp, yalnız masayı aydınlattığı için tuhaf bir gücü oluyor bu sahnenin. Edebiyatla resmin farkı yüzünden masa imgesinin bütünü bir anda serilmiyor önümüze. Ama, yazar edebiyatın bir hünerinden yararlanıyor: imgeleri ard arda yığıyor; yığdıkça, masa tamamlanıyor, ayrıntılar teker teker yerlerini alıyor. Nesnel bir dille masa anlatıldıktan sonra fırçanın, tonu iyice belirleyen son vuruşa geliyor: "... melûl bir enkaz kümesi şeklinde..." Böylece tamamlanan bu imgeyi kolay kolay unutamıyoruz ve romanın sonuna geldiğimiz zaman, bunun sadece süsleyici bir resim, ya da doğalcı (naturalist) teknik gereği olmadığını seziyoruz. Gerek kişilerin hayatında, gerekse toplumsal düzeyde, böyle bir enkazın oluşmasını hikâye etmekte Halit Ziya. Böylece roman geliştikçe imge bir düşünce içeriği kazanıyor, simgeye dönüşüyor. Anlatı parçacıklarına böyle ayrı ayrı işlevler vermesi, Halit Ziya'nın "tekseslilikten çoksesliliğe", "suzinak"ten senfoniye geçişinin örneklerinden biri. İlk olarak Halit Ziya'da toplumsal arka-plân, psikolojik tutarlılık, bunun dışında tematik kalıplar yaratan motifler, simgeler bir araya gelerek karmaşık roman yapısını meydana getiriyor.

Doğalcı ayrıntıdan vazgeçmeksizin, simgeciliğini sürdürür Halit Ziya. Renklerin, şüphesiz en başta mavi ile siyahın önemi büyüktür. Roman kahramanı bir estet, bir şair olduğuna göre, dünyayı algılayışında, renklerin önemini gösteren bu simgesellik çok yerindedir. Gelgelelim, sadece Ahmet Cemil'in dünyaya bakış özelliğini belirtmez bu simgeler. Halit Ziya, renklerle birtakım tematik kalıplar kurduktan sonra, bunları başka amaçlarla da kullanabiliyor. Belli renkler belli şeyleri temsil ettiği için, işaret görevini yerine getiriyor, hattâ değer yargısı bile oluyorlar. Bazan da, biz işareti görüp yorumlarken, kahraman gerçeği ıskalayabiliyor. Böyle durumlarda renk simgeleri ironikleşiyor.

22. sayfada, mavi ve siyah, uğursuz bir geleceği haber verir gibidir: "Gözler ziyadar bir hayal ufkunun envariyle dolu iken bir perde altında siyah bir köşenin açılmak üzere olduğunu, henüz görememiş..." Burada "mavi" kelimesi söylenmiyor, ama mavilik sezdiriliyor, "ufuk" imgesiyle. Aynı sayfada, Ahmet Cemil'in "gözleri ötede siyah tahtanın üzerinde," aklı "meçhul emeller fezasında"dır. Bir cebir formülü vardır tahtada. Siyah bundan sonra birkaç kere daha hayallerin karşıtı olan olumlu bilimi temsil edecektir. Şu da ilginç: çocukken, bir zenci uşak ona kötülük eder; bunun üzerine babası kalkıp okula gelince zenci korkudan "hemen beyazlanmak raddesine gelmişti." (27).

Sonra "mai ve siyah" Ahmet Cemil'in görüş açısından bakılarak açıklanıyor: Hüseyin Nazmi'yle konuşurken denizi gösteriyor Ahmet Cemil: "Gözlerinde onun içine girmeğe çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai... Daima mai.. Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Donmuş, simsiyah bir renk... İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarı bakılsa mai ve daima mai; aşağı bakılsa siyah, daima siyah..." (35). İroni böylece başlıyor. Ahmet Cemil bundan sonra hep mavilerin ardından koşacak, ama eli boş kalacak; öte yandan ayağını bastığı kaprağın sert kurallarına bir türlü uyamayacak; başka bir deyişle, toprağa basmayacak ayağı, başı da mavilere kadar yükselemeyecek. Halit Ziya ise elinden geldiğince nesnel kalmaya çalışarak onun maviye, yani olumlu, güzel, ülküsele erişme çabasını karamsarca destekleyecek, siyahla uzlaşmayışını da her fırsatta eleştirecek.

Ama mavi ve siyah teması hep aynı çizgide işlenmiyor. Daha doğrusu, mavi ve siyah belli değerleri temsil etmekle birlikte, mavi görünenlerin kara, kara görünenlerin mavi olabileceği de gösteriliyor. Örneğin, Hüseyin Nazmi'nin köşkü "havaî boyalı" dır. Ahmet Cemil çok özenir böyle güzel bir köşkte oturmaya. Netekim, buna benzer ülkülerle sonradan, aklının ermediği ticarî işlere girip batacaktır. Ama köşkün içi karanlık, siyahtır. Ahmet Cemil dayanamayıp pencereleri açar, "bu zulmetten artık kurtulmak istiyormuşcasına..." (42).

Lâmia'yı sevdiğini anladığı sahnede Lâmia'nın siyaha yakınlığı vurgunlanmıştır. Buradaki ironiyi okur olarak biz sezebiliyoruz. Ama Ahmet Cemil tabiî farkında değil bunun. Romanın sonundaki gemi sahnesinde simgelerini bir daha açıklıyor yazar: "Mai bir gece ile siyah bir gece arasında geçen şu nasipsiz, bahtsız ömür!.. Bir baranı elmas altında inkişaf ederek şimdi bir baranı dürrisiyahın altında gömülen o emel çiçekleri!..." (243). Gene burada, karanlık denizle (başta mavinin kaynaklarından biriydi deniz) ölüm özdeş oluyor. Ahmet Cemil'in yenilgisiyle maviler karaya dönüşüyor. Oysa başından beri karayı anlasa, bundan maviyi de yaratırdı belki.

Renk simgelerinin bir bakıma şematik bir kurtuluş yarattığı söylenebilir. Ama bu simgelerin kullanışı yeni, Türk edebiyatı için özgün bir tekniktir. Halit Ziya'nın bu renk motifleriyle ustaca örgüler kurduğunu yoksayamayız. (Böyle daha birçok incelik var eserde. Lâmia'nın şiir defterine "tebrik ederim" diye yazıp imza yerine beş sıfır koyması da ilk akla gelen dramatik ironi örneklerinden.)

(Sonu gelecek sayıda)

HALÛK ŞAHİN

KARA GETTONUN KAPISI YOK,

duvarı da. Ne de tel örgüsü çepeçevre. DİKKAT GETTO! yazılı levhalar konmamış sokak başlarına. Bazan apansız başlıyor şehrin ortasında; bazan, çamlar nasıl başlar Toroslar'a tırmanırken açık yeşilden koyu neftiye doğru : alçaklarda tek tük ve gariban, daha sonra öbek öbek başka ağaçların arasına sürgün, ve derken kayıtsız şartsız egemen; işte öyle.

Şehir savruklaşıyor. Boş arsalar, yangın artığı yapılar, karanlık kovukları andıran terkedilmiş dükkânlar çoğalıyor. Ülkeye hükmeden iş yerlerini gettodan ayıran kanunsuz tampon bölge burası. Şehrin en düşük paryaları, her ırktan, her renkte, yamalı yüzlü, yamuk suratlı, kocamış alkolikler, parasız esrarkeşler, dişi dökülmüş hırsızlar, göbeği sarkmış ibneler dolanıp dileniyor bu sokaklarda. Kaldırımlarda yatanlar : hangisi katılmış bir ceset, hangisi sızmış bir sarhoş, kokuşmaya başlamadan anlaşılmayacak. Karanlık beton yapılar, otomobil mezarlıkları, kapılarının önünde donuk gözlerle ölümü bekleyen ihtiyarlar...

Getto koyulaşıyor. Rüzgârsız. Boğucu bir Ağustos günü öğleden sonra, bulanık ışık yapış yapış çörekleniyor yamalı sokağın üzerine. Kapı eşiğinde, merdivenlerde, kaldırımlarda uyuklayan kara adamların, şişman kadınların önünden, fare ölülerinin üzerinden atlayarak yürüdükçe korku yayılıyor.

Getto kara bir çürük şehrin ortasında — onun kokuşmuş, sömürgen, kurtlu yüreği; mapushanesi, sürgün yeri ve toplama kampı — leş, afyon, küf, rutubet ve ölüm kokan çöplüğü.

Şehrin beyninde zorklayarak gelişen bir yara. Oldu olacak patladı patlayacak. Bunu bildiği için uzaklara, varoşlara kaçarak kurtulcağını umuyor beyaz şehir — gettonun boynuna doladığı yağlı urganı her an gerdirerek.

Kendisini sorguya çekiyor Moravya :
"Çin'de ne gördün?"
"Yoksulluk."
"Peki, ne duydun?"
"Gönülrahatlığı!"

Yoksulluğun övgüsü değil bu. Başkalarının yoksulluğuna yapılmış bir yatırımı olmadıkça kim övebilir yoksulluğu? "Peki, ne duydun?" yoksulluğun niteliği, temeli, ve yarınıyla ilgili bir soru. Yoksullukla umutsuzluk arasındaki bağın yeniden saptanışı. Yoksa, kargacık burgacık gecekondu mahallelerinde umutla da yürür insan. Değil mi ki burası bir oluşumun başlangıç noktası, bir atılım rampasıdır. Yani umudun tezgâhlandığı yer. Keşiş'e tırmanan kondular çivit ya da pembe badanalıdır. Şişli'nin arka sırtlarına serpiştirilmiş evciklerin pencerelerinde Vita kutusundan saksılarda allı morlu küpeliler, ortancalar açar. Çocuk sesleri arasından yürüdükçe serin bir esintinin yüzünü yaladığını duyup açılır insan — bu tepelerin şehri, sefih ve bencil şehri, amansızca kuşattığını bilerek.

Türkiye'de gecekondularda başlayan oluşumun, Amerika'da vardığı bataktır kara getto. Burada, şehir gettoyu kuşatmıştır. Yüzbinlerce insanı bu karanlık kovuğa tutsaklayan bağlar nesnel yoksulluğu aşar. Bu yüzden kapısı yoktur kara gettonun,

duvarı da. Ne de tel örgüsü çepeçevre. Gidilecek tek yer başka bir şehirde başka — ve tıpatıp aynı — bir kara getto olduktan sonra, kapının, dikenli telin, duvarın ne gereği olur?

Bir kafestir getto — kara adamı içten ve dıştan kapatan.

Beyaz varoşlar burada kalıp çürümeye yazgılamıştır onu — gözlerindeki bulanıklık bu yüzdendir. Nasıl çıkar? Önce sırtındaki deriyi soyunması, basık burnunu sivriltmesi, dudaklarını inceltmesi, saçlarının kıvırcığını açması istenir. Bunu bile denedi-: kaç kişi zengin oldu deri rengini açan merhem buldu diye, kaç yüz ton yağ satıldı saçları düzeltir umuduyla, kaç milyon zenci gizli gizli düşledi "Dile benden ne dilersin?" deneceği günü! Kaç milyon erkek karısının üzerinle beyaz kadınlarla yattı kalktı.

Umudu azaldıkça şaşırtıldı, asıl düşmanını göremez oldu. Uyumsuz bir çırpınışla düşmanına "iltihak etmeye" çalışırken kendisine düşman kesildi. Karafatmalara, boz farelere benzetti kendisini. Ya tezelden kurtuluş vadeden tapınakların kubbesi altında, ya da afyon kokan karanlık odalarda kimliğini unutmaya çalıştı. Kafasında Kölelik yıllarında kamçı altında çalışırken "katlanmasını" öğrenmişti. Kâğıt üzerinde azadedildikten sonra tıkıldığı sanayi şehirlerinin rutubetli bodrumlarında "kendinden tiksinmesini" öğrettiler. Ama "kendinden tiksinmeye katlanmasını" bir türlü geceremedi. Onun için şimdi düşmanını tanımaya başlıyor, isyanı öğreniyor.



MAYAKOVSKİ

DÖKMECİ İVAN KOZİREV'İN YENİ EVİNE YERLEŞMESİNİN ÖYKÜSÜ

Türkçesi : A. Behramoğlu

Ben proleterim.
Fazla söz gerekmez.
Yaşadım
anamdan
nasıl doğdumsa.
Şimdi
işçi mesken kooperatifi
bir ev veriyor bana.
Vay anam şu genişliğe bak!
Vay anam şu yüksekliğe!
Havadar
aydınlık
sıcak.
Her şey
yerli yerinde.
Fakat en çok
şu ay ışığından daha beyaz
adanmış topraklardan
daha rahat
olan
— nasıl söylemeli —
şu banyo
odası sarıyor beni.
Musluğun birinde
su buz gibi.
Öteki musluğa
değemezsin elini.
Soğukla
saçını ıslat.
Sıcakla
yıka terini.
Musluğun birinde
"Soğuk"
yazar,
öteki muslukta
"Sıcak."
Yorgun argın
gelirsin eve
canın şöyle bir
dinlenmek ister.
Ne çorba zevk verir
ne çaydanlığın tıkırtısı.
Girersin banyoya
açarsın musluğu
başlar sıcak su
şarıldamaya.
Sanki sosyalizme
konuk gelmişsindir.
Öyle ki
sevinçten
soluğun
kesilir.
Pantolon
askıya
gömlek
çiviye.
Kaptın mı
sabunu
cump
suya!
Oturur
yıkanırsın
uzun uzun.
Canın ne kadar
isterse
o kadar.
Sanki yazdır,
Volgadasın
yalnız balıklar
ve gemiler eksik.
Görmüş geçirmiş
yıllanmış kirlerin
ağaç kabukları gibi
başlar çıkmaya
sürdükçe keseyi.
Bir güzel yumuşayıp
pelteleştin mi
uzat elini
çevir kolu,
püskürür duştan
soğuk su.
Düzler saçlarını
çarpar kulaklarına
kürek kemiklerinden
oluk gibi akar.
Dipdiri olursun.
Sonra
tüylü bir
hayvana benzeyen
havluyla kurularsın
vücudunu.
Söylemesi ayıp—
mantarlaşır döşeme
topuklarının altında.
Sonra duvar aynasına
şöyle bir bakıp
temiz bir gömlek
giyerken sırtıma
aklımdan şu geçer :
İyi işliyor ha
şu bizim sovyetler.

---

halkın dostları KURUCULARI: ATAOL BEHRAMOĞLU / İSMET ÖZEL
AYLIK DEVRİMCİ SANAT VE KÜLTÜR DERGİSİ / 2 LİRA / YILLIK ABONESİ 20 LİRA

Sahibi ve Sorumlu Yönetmeni : İmet Özel / Cağaloğlu, Başmusahip Sok. Tan Ap. 10/11, İst. / Dizgi : EKO Matbaası - Baskı : Şenel Matbaası / Nisan 1970